

Peter Stoll

**Johann Lukas Kracker oder Paul Troger?
Das Chorfresko der Pfarrkirche von Japons**

I

Vergleicht man den Werkkatalog der Fresken in Johann Kronbichlers Ende 2012 erschienener Monographie zu Leben und Werk Paul Trogers¹ mit dem entsprechenden Katalog im früheren Standardwerk zu diesem Maler, der Publikation von Wanda Aschenbrenner und Gregor Schweighofer aus dem Jahr 1965,² so stellt man fest, dass sich der Zuwachs in Grenzen hält. Da Kronbichler die in neuerer Zeit als Jugendwerke Trogers in Vorschlag gebrachten Fresken in Cavalese (Casa Ressa) und Mezzocorona (Palazzo Firmian) vorläufig in die Rubrik ‚Fragliche Fresken‘ einordnet,³ sind es letztlich nur zwei seiner Katalognummern, die über die bereits bei Aschenbrenner/Schweighofer verzeichneten Fresken hinausgehen: zum einen das Deckenbild in der Bernhardkapelle des Heiligenkreuzerhofs in Wien (1730) und zum anderen das Chordeckenbild mit der Glorie des Kirchenpatrons Laurentius in der Pfarrkirche im niederösterreichischen Japons (Polit. Bez. Horn), die zur Entstehungszeit des Freskos dem Prämonstratenserstift Geras inkorporiert war (Abb. 1).⁴

Das Fresko galt lange Zeit als Bestandteil des Freskenzyklus, mit dem Johann Lukas Kracker die nach einem Blitzschlag 1757 neu errichtete und 1761 fertig gestellte Kirche geschmückt hatte. 2004 nahm Anna Jávör dann in ihrer umfassenden monographischen Darstellung Krackers nur noch die Fresken in den Platzlgewölben des Langhauses für diesen Maler in Anspruch (die vier Evangelisten; die vier lateinischen Kirchenlehrer und der hl. Paulus; König David und die hl. Cäcilie mit musizierenden Engeln; letzteres Fresko bezeichnet „Johann Lukas Kracker pinxit Ao 1767“).⁵ Das Chordeckenbild schied sie aus Krackers Oeuvre aus und ordnete es der Trogerwerkstatt zu; eine Entscheidung, die durch Forschungen von anderer Seite angeregt war: „Nach bisher unveröffentlichten Ergebnissen

¹ Johann Kronbichler: Paul Troger 1698-1762, Berlin u. München 2012.

² Wanda Aschenbrenner, Gregor Schweighofer: Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

³ Kronbichler (wie Anm. 1), Kat.-Nr. Ff 1-4, Ff 5-9, S. 265 f.

⁴ Kronbichler (wie Anm. 1), Kat.-Nr. F 4 (S. 228) bzw. Kat.-Nr. F 36 (S. 245 f.).

⁵ Anna Jávör: Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa, Budapest 2005, Oeuvrekatalog Nr. 182.1-3, S. 275 f.

der Archivforschungen von Wilhelm Georg Rizzi ist das Chorfresko Teil einer früheren, um 1738 entstandenen Ausmalung, eine Arbeit von Paul Troger oder dessen Werkstatt.“⁶ Die Formulierung suggeriert, dass Rizzi archivalische Unterlagen gefunden hatte, die auf eine solche frühere Ausmalung durch die Trogerwerkstatt hindeuten. Dies ist freilich nicht der Fall, wie Rizzis eigene ausführliche Begründung seiner Neuzuweisung zeigt, die er 2011 in den *Geraser Heften* veröffentlichte.⁷

Rizzi schließt vielmehr aus bautechnischen Indizien, dass die „Chorkuppel tatsächlich einer anderen – wir meinen früheren – Bauphase angehört“ (S. 14),⁸ d.h., beim Kirchenbrand 1757 nicht zerstört wurde. Dieser Befund bildet dann die notwendige Voraussetzung für die Annahme, dass sich an der Chordecke ein Fresko Trogers bzw. seiner Werkstatt erhalten hat, das sich Rizzis Meinung nach mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Spätherbst 1738 datieren lässt, also in die unmittelbare zeitliche Nachbarschaft von Trogers Fresko im Marmorsaal (ehem. Sommerrefektorium) des Stifts Geras (S. 14/16).

Ausschlaggebend für die Neuzuschreibung sind motivische Verknüpfungen mit anderen Werken Trogers sowie stilistische Überlegungen; Gesichtspunkte, die dann auch Kronbichler bewogen haben, die Laurentiusglorie mit der etwas offeneren Datierung 1737/38 unter die für Troger gesicherten Fresken einzureihen: „Das [Chor-]Fresko [in Japons] unterscheidet sich im Malstil ganz eindeutig von den [Kracker'schen] Fresken des Langhauses ... Das Chorfresko ist ganz offensichtlich im Stile Trogers gehalten und kann fast nur ein Werk seiner Hand sein.“ Kronbichler bestätigt außerdem die von Rizzi beobachteten „kompositionelle[n] und motivische[n] Übereinstimmungen, die für die Autorschaft Trogers sprechen.“⁹ Eines gewissen Restzweifels scheint sich Kronbichler allerdings nicht erwehren zu können („kann fast nur“), ähnlich wie auch Jávors das Fresko zwar aus Krackers Werkkatalog ausscheidet, sich im Textteil ihres Buches aber vorsichtiger äußert: „Die Apotheose des Titelheiligen, Laurentius, lässt sich *vielleicht* auch mit der Werkstatt Trogers verbinden [meine Hervorhebung].“¹⁰

Ob es tatsächlich möglich ist, dass sich an der Chordecke der Kirche von Japons ein vor dem Brand 1757 entstandenes Fresko erhalten hat, darüber soll hier nicht weiter geurteilt werden. Nochmals gestellt werden soll allerdings die Frage, ob „Malstil“ und „Übereinstimmungen“ mit Troger tatsächlich hinreichen, das Chorfresko Letzterem zuzuweisen, oder ob dieses Fresko nicht doch erst im Zuge der Ausmalung der 1760er Jahre entstand, bei welcher Gelegenheit Kracker es dann entweder auf ältere Bausubstanz malte, die der Brand verschont hatte, oder auf ein nach dem Brand neu errichtetes Chorgewölbe.

⁶ Jávors (wie Anm. 5), „Aus dem Oeuvre ausgeschiedene Werke“ Nr. 323, S. 305: „Werkstatt Paul Trogers: Apotheose des hl. Laurentius“.

⁷ Wilhelm Georg Rizzi: „Troger, Zeiller und Kracker in Japons. Die Pfarrkirche ‚Hl. Laurentius‘ und ihre malerische Ausstattung im 18. Jahrhundert“, in: *Geraser Hefte* 67 (2011), S. 8-23.

⁸ Alle folgenden Seitenzahlen im Text beziehen sich auf Rizzi (wie Anm. 7).

⁹ Kronbichler (wie Anm. 1), F 36, S. 245 f.

¹⁰ Jávors (wie Anm. 5), S. 112.

II

„Das Figurenrepertoire [des Chorfreskos in Japons] ist zweifellos rein trogerisch, alle Figuren sind in dessen Werk nachweisbar“ (S. 10): Um diese Aussage zu stützen, führt Rizzi eine beachtliche Zahl von Belegen an. Er sieht enge Zusammenhänge zwischen der Laurentiusglorie in Japons und zwei Troger'schen Figurenensembles (Ölskizze mit der Glorie eines nicht näher identifizierten hl. Bischofs;¹¹ Maria und die sie umgebenden Engel im Fresko der Schlosskapelle von Heiligenkreuz-Gutenbrunn) und nennt mehrere weitere Fälle, in denen Figuren des Japonser Freskos in Werken Trogers wiederkehren (S. 10, 16 ff.). Mitunter handelt es sich um Fälle, in denen wohl Ähnlichkeiten zu konstatieren sind, die aber dann doch nicht ganz hinreichend erscheinen, um ein zwingendes Abhängigkeitsverhältnis zwischen Japons und der jeweils angeführten Trogerparallele zu postulieren (Figurenensembles in Japons und Heiligenkreuz-Gutenbrunn; die hll. Laurentius in Japons und Augustinus in St. Andrä a. d. Traisen, deren Gemeinsamkeit sich auf den Typus ‚Sitzfigur mit ausgebreiteten Armen‘ beschränkt). In anderen Fällen (Ölskizze mit der Bischofsglorie) sind die Übereinstimmungen aber tatsächlich frappant.

Für die Entscheidung, ob das Chorfresko in Japons von Troger gemalt wurde oder nicht, spielt es freilich letztlich keine Rolle, wie viele mehr oder weniger exakte Doppelgänger der Japonser Figuren bzw. Spiegelungen des Japonser Ensembles sich in Trogers Werken nachweisen lassen: Selbst wenn deren Zahl sehr hoch wäre, könnte man dies zwar als stützende Indizien nutzen, um das Fresko im Werk Trogers zu verankern; letztlich müsste man aber immer die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass in Japons ein anderer Maler am Werk war, der die Bilderfindungen Trogers kannte und sich an diesen orientierte.

Rizzi versucht keineswegs, diesen Punkt auszublenden und weist explizit darauf hin, dass „Kracker bisweilen Anleihen bei Troger gemacht“ habe. Er zitiert auch den „extremen Fall“ von Krackers Fresko im Prunksaal des Kleinpröpstlichen Palasts im ungarischen Eger, das eine heute nur noch in Form einer Ölskizze bekannte Komposition Trogers kopiert;¹² er legt sogar ausführlich dar, dass Kracker die mit der Bildanlage in Japons eng verwandte Ölskizze Trogers mit der Bischofsglorie gekannt haben muss, obwohl dies seinem Vorhaben, das Chorfresko in Japons aus dem Werkkatalog Krackers zu streichen, nicht unmittelbar förderlich ist (S. 10).

¹¹ Matsche bringt die Ölskizze in Kitzbüheler Privatbesitz in Verbindung mit Trogers zerstörten Fresken in der Wiener Kirche St. Niklas auf der Landstraßer Hauptstraße; zuletzt schloss sich auch Kronbichler diesem Vorschlag an (Franz Matsche: Der Freskomaler Johann Jakob Zeiller (1708-1783), Diss., Marburg a. d. Lahn 1970, S. 129-133; Kronbichler, wie Anm. 1, G 155, S. 339). Man mag sich immerhin fragen, ob die Einordnung dieser Skizze in das Schaffen Trogers tatsächlich so selbstverständlich ist, wie es die Trogerliteratur suggeriert. Der Engel links im Vordergrund, der den Kopf über die Schulter aus dem Bild heraus wendet, insbesondere seine Physiognomie, erscheint für Troger nicht unbedingt charakteristisch.

¹² ‚Triumph der Pallas Athene‘, Brixen, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 186. Matsche (wie Anm. 11, S. 123 f.) vermutet, dass es sich um einen Entwurf für Trogers zerstörtes Treppenhausfresko in Geras handelt; dieser Meinung schließt sich Kronbichler an (wie Anm. 1, G 94, S. 307 f.).

Aber, so fragt Rizzi weiter, kann die bei Kracker anzunehmende Kenntnis dieser Ölskizze „das Trogerische in den Chorfresken in Japons, die der ‚Bischofsglorie‘ so täuschend ähneln, plausibel machen?“ (S. 11) Seine Antwort hierauf ist ein klares ‚Nein‘: Das „Trogerische“ in diesem Chorfresko kann seiner Meinung nach nicht als Reflex einer Trogerrezeption auf Seiten Krackers gedeutet werden, denn wenn Kracker Troger kopiert, so ist „der Figurenstil von der persönlichen Handschrift des Künstlers [d.h. Krackers] geprägt, doch in Japons [d.h. im dortigen Chorfresko] ist das offensichtlich nicht der Fall.“ (S. 10) Rizzi ist sich also sehr wohl dessen bewusst, dass es bei der Zuweisung des Japonser Freskos letztlich weniger darum geht, ob motivische Verbindungen zu Werken Trogers vorliegen, sondern darum, ob das Fresko die „persönlichen Handschrift“ Krackers oder eben die „persönlichen Handschrift“ Trogers aufweist.

Um diese Frage in seinem Sinne zu entscheiden, führt Rizzi zum einen ein „handschriftliches“ Detail des Japonser Freskos an, das seiner Meinung nach eindeutig auf Troger verweist, nämlich die Physiognomie des Laurentius (Abb. 2). Diese gleiche so sehr Trogers Jahel (Abb. 4) in einem Kuppelzwickel der Schlosskapelle von Heiligenkreuz-Gutenbrunn,¹³ „dass man glauben könnte, der Karton wäre in beiden Fällen verwendet worden.“ Für Rizzi steht damit fest: „Das weich modellierte, fein gezeichnete Gesicht des Laurentius bekräftigt Trogers Urheberschaft.“ (17 f.)

Zum anderen konstatiert er, allerdings etwas pauschal, dass das Japonser Chorfresko in stilistischer Hinsicht von Krackers Fresken der 1760er Jahre abweiche, und führt in diesem Zusammenhang eigenartigerweise Krackers ‚Apotheose der hl. Thekla‘ in der Spitalkirche der Elisabethinen in Prag (1761/62) ins Feld: „So [wie in Prag] - oder ganz ähnlich - hätte wohl das Ergebnis ausgesehen, wäre der Auftrag im Chor unserer Kirche [Japons] an Kracker ergangen.“ (S. 11) Dieser Rückgriff auf das Prager Fresko mutet deshalb etwas eigenartig an, da es (im wahrsten Sinne des Wortes) nahe liegender gewesen wäre, auf die Langhausfresken von Japons zu verweisen und zu formulieren: ‚So - oder ganz ähnlich - wie die Fresken im Langhaus von Japons müsste das Chorfresko in Japons aussehen, wäre der Auftrag im Chor von Japons an Kracker ergangen.‘

Tatsächlich kann man Rizzis Hypothese zur Autorschaft des Chorfreskos am einfachsten dadurch auf den Prüfstand stellen, dass man sich fragt, ob das Chorfresko in Japons von seiner „persönlichen Handschrift“ her nicht vielleicht doch mit den für Kracker gesicherten dortigen Langhausfresken kompatibel ist und damit ebenfalls als ein Werk dieses Malers angesprochen werden kann.

¹³ Rizzi (wie Anm. 7), S. 18: „Nach neuen Erkenntnissen sind die Fresken [in Heiligenkreuz-Gutenbrunn] 1737, also nur knapp vor Japons entstanden.“ Japons wird von Rizzi, wie erwähnt, in den Spätherbst 1738 datiert (S. 14/16).

III

Eine solche Kompatibilität ist in der Tat gegeben. Der Maler, auf den der Kopf des Kirchenlehrers Gregorius im Langhaus von Japons zurückgeht (Abb. 3), könnte durchaus auch für den Kopf des Laurentius im Chor verantwortlich sein (Abb. 2), insbesondere wenn man berücksichtigt, dass der Zustand des Chorfreskos „keineswegs authentisch“ ist, sondern „geprägt durch zahllose Interventionen“ (S. 20) und dass der Verlust der Seccoretuschen zu einer „partiell auffallend flächige[n] Wirkung“ im heutigen Erscheinungsbild geführt hat (S. 21). Die Verwandtschaft dieser beiden Köpfe ist jedenfalls nicht schwächer ausgeprägt als die zwischen Laurentius und der von Rizzi ins Feld geführten Troger'schen Jahel (Abb. 4). Rizzis Behauptung, für die beiden letzteren Köpfe könnte geradezu ein und derselbe Karton verwendet worden sein, erscheint allein deswegen etwas übertrieben, weil dem Hochoval des Laurentiuskopfes bei Jahel ein eher rundlicher Kopf mit leichter Neigung zum Queroval gegenübersteht.

Auch textile Besonderheiten des Japonser Chorfreskos finden ihre Entsprechungen in den dortigen Langhausfresken Krackers: Der Wellenschlag der Dalmatik des Laurentius im Bereich des linken Oberarms (Abb. 2) ähnelt dem am Pluviale von Krackers Kirchenlehrer Augustinus (Abb. 5); und verwandte Strategien der Faltenbildung lassen sich beobachten, wenn man den Mantel des linken Engels im Chorfresko (Abb. 6) mit den Mänteln des Evangelisten Matthäus (Abb. 7) und des Kirchenlehrers Hieronymus (Abb. 8) in den Langhausfresken nebeneinanderstellt. Vergleicht man sie mit der Gewandung von Trogers Jahel (Abb. 10), so weisen alle drei Japonser Textilien eine stärkere Neigung zu unruhigen Binnenstrukturen, scharfkantigen Brechungen und schmalen Faltenstegen auf. Es ist sicher nicht zwingend, eine dieser drei durch Gemeinsamkeiten verbundenen Textilien, nämlich die des Engels im Chorfresko, mit dem Maler der Jahel (Troger) in Verbindung zu bringen.

Den Japonser Mänteln näher steht zugegebenermaßen die Troger'sche Gewandpartie auf Abb. 9: Doch handelt es sich hier um einen Ausschnitt aus Troger letztem, 1752 entstandenen Fresko in der Kuppel der Wallfahrtskirche Maria Dreieichen, das einer späteren Stufe von Trogers stilistischer Entwicklung angehört als die Fresken der späten 1730er Jahre, in die Rizzi die Laurentiusglorie in Japons einreihen möchte. Wenn man denn unbedingt an Troger als Maler dieses Freskos festhalten möchte, so erschiene es zumindest ratsam, dessen Tätigkeit in Japons nicht in die unmittelbare zeitliche Nachbarschaft des Geraser Treppehausfreskos (1738) zu verlegen.

Da sich aber, wie eben dargelegt, stilistische Konvergenzen zwischen dem Chorfresko in Japons und den dortigen von Kracker signierten Langhausfresken beobachten lassen, gibt es letztlich keinen rechten Grund, über eine spätere Rückkehr Trogers in das Geraser Umfeld zu spekulieren. Man sollte vielmehr auf die Frage nach der Autorschaft des Chorfreskos die einfachste denkbare Antwort geben: nämlich die, dass es vom Maler der Langhausfresken stammt, Johann Lukas Kracker. Eventuelle Berührungspunkte zwischen Japons und dem späten Troger könnte man, falls man sie nicht allgemein auf stilistische

Tendenzen der Jahre 1750 ff. zurückführen will, damit erklären, dass Kracker vom Schaffen des späten Troger Kenntnis aus eigener Anschauung hatte.

Die Autorschaft Krackers wäre auch die einfachste Erklärung für einige von Rizzi angeführte Eigenarten des Freskos, die, wie er einräumt, einer Zuschreibung an Troger zumindest auf den ersten Blick im Wege stehen. Dass Chor- und Langhausfresken eine für Troger ungewohnt aufgehellte Palette verbindet, erklärt Rizzi zum einen damit, dass Troger in der Laurentiusglorie zwar eine „wenig kräftige Farbigkeit“ verwendet habe, „die bei ihm überrascht“, dass eine solche Farbigkeit bei ihm aber doch „vorkommen kann“; zum anderen damit, dass sich Kracker „an die im Chor [durch Troger] vorgegebene Farbstimmung ... 1767 beim Langhaus angelehnt zu haben“ scheint (S. 19).

Als Beispiel dafür, dass Troger das lichte Japonser Kolorit „vorgegeben“ haben könnte, führt Rizzi Trogers ‚Divina sapientia‘ in einer der Kuppeln der Altenburger Bibliothek (1742) an. Er wählt damit interessanterweise ein Fresko aus einer Zeit, die schon Aschenbrenner/Schweighofer als eine Umbruchsphase in Trogers stilistischer Entwicklung interpretierten: Als „eigentümlich stilwandelnd“, u.a. im Hinblick auf die nun „aufgehellten Farbtöne“, charakterisieren sie die 1740/41 entstandene ‚Anbetung des apokalyptischen Lammes‘ in der Bibliothek von Seitenstetten.¹⁴ Zur Erklärung des Kolorits eines Trogerfreskos der späten 1730er Jahre (in denen Rizzi die Laurentiusglorie ansiedelt) eignet sich Altenburg also wohl nur bedingt.

Wieder liegt es näher, die koloristische Verwandtschaft zwischen Chor- und Langhausfresken in Japons als einen Hinweis darauf zu werten, dass die Ausmalung beider Raumteile demselben Maler zu verdanken ist, nämlich Kracker, für den das in Japons herrschende Farbklima keineswegs „überraschend“, sondern ausgesprochen charakteristisch ist. Einräumen muss man freilich, dass sich das Kolorit der Laurentiusglorie aufgrund des Erhaltungszustands nur noch eingeschränkt als Indiz für die Identität ihres Malers heranziehen lässt; und auch Rizzi hätte es sich einfach machen können: Er hätte, um seine Zuschreibung zu rechtfertigen, die für den Troger der späten 1730er Jahre ungewöhnlichen Farben einfach als Resultat der „keineswegs authentischen“ Verfassung des Freskos (S. 20) erklären können. Wenn man aber, wie Rizzi es dann doch tut, auch für das Chorfresko in seinem ursprünglichen Zustand eine den Langhausfresken verwandte Farbigkeit vermutet, dann weist das Prinzip, nach möglichst einfachen Erklärungen für einen Befund zu suchen, auf Kracker.

Ähnlich argumentieren lässt sich im Hinblick auf Rizzis Annahme, einzelne stilistisch nicht mit Troger zu vereinbarende Elemente der Chorausmalung ließen sich als Interventionen Krackers bzw. seiner Mitarbeiter erklären, erforderlich aufgrund von Brandschäden, die Trogers Fresko 1757 erlitten habe (Kopf des Engels mit dem Rost, „dessen Gesicht gar nicht zu Troger passt“; die gesamte Dekorationsmalerei; S. 19 f.).¹⁵ Wenn man die oben

¹⁴ Aschenbrenner/Schweighofer (wie Anm. 2), S. 176.

¹⁵ Einen Verwandten des Japonser Engels erkennt Rizzi zu Recht in dem Engel hinter Christus in Krackers Wandfresko in der Vorhalle der Kirche von Ranzern/Rančičov. Die Dekorationsmalerei im Chor von Japons weist für ihn „unmissverständlich auf Joseph Zach, dem diese Art Malerei bei seinem späteren Schwieger-

angeführten morphologischen und (mit der gebotenen Einschränkung) auch die koloristischen Gemeinsamkeiten zwischen Chor- und Langhausfresken berücksichtigt, könnte man für das Kracker'sche Erscheinungsbild des Engels und der Dekorationsmalerei wieder einen einfacheren Grund benennen: Die gesamte Chorausmalung geht auf ihn bzw. seine Werkstatt zurück.

Rizzi führt noch ein weiteres Indiz dafür an, dass am Chorgewölbe von Japons eine durch Brandeinwirkung beschädigte Malerei später von anderer Hand ergänzt bzw. überarbeitet worden sei. Die Erneuerung der in Mitleidenschaft gezogenen ornamentalen Rahmenzone habe ein Abschlagen und Neuauftragen von Putz erfordert, und „Spuren dieses Vorgehens“, so Rizzi, „finden sich deutlich sichtbar bei den ins zentrale Bildfeld ragenden Kartuschenteilen, wo eine vorgelagerte Kontur die Grenze des erneuerten Putzes markiert.“ (S. 20) Solche Putzgrenzen könnte man freilich auch damit erklären, dass das Vorragen der Kartuschen in das zentrale Bildfeld ein Gedanke Krackers war, der erst in die Tat umgesetzt wurde, nachdem er den Himmelsausblick mit der Laurentiusglorie fertig gestellt hatte, so dass also in dessen Substanz nochmals eingegriffen werden musste.

Auch diese Beobachtungen zum Putz sind letztlich nicht geeignet, die Laurentiusglorie in Japons überzeugend im Schaffen Trogers zu verankern. Es spricht also einiges dafür, das Fresko möglichst umgehend dorthin zurückkehren zu lassen, wo es lange seinen Platz hatte: nämlich in den Werkkatalog Johann Lukas Krackers. Eine Rückstufung oder Abwertung des Freskos wäre damit nicht verbunden, denn mag auch Paul Troger über den heute klangvolleren Namen verfügen, so steht ihm Johann Lukas Kracker in seinen besten Leistungen kaum nach; und als Kracker 1767 die Pfarrkirche von Japons ausmalte, unmittelbar im Anschluss an seine Tätigkeit in der Prämonstratenserkirche von Neureisch (Nová Říše), befand er sich im Zenit seines Schaffens.

Abbildungsnachweis:

Abb. 2: Geraser Hefte 67 (2011), S. 20
alle anderen Abbildungen: Verfasser

Dieser Text wurde im Februar 2013 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.

vater Kracker durchwegs übertragen war.“ Kronbichler (wie Anm. 1, S. 265 f.) geht auf diese Annahme einer Intervention Krackers im Chor von Japons eigenartigerweise nicht ein.



Abb. 1: J. L. Kracker, Japons



Abb. 2: J. L. Kracker, Japons

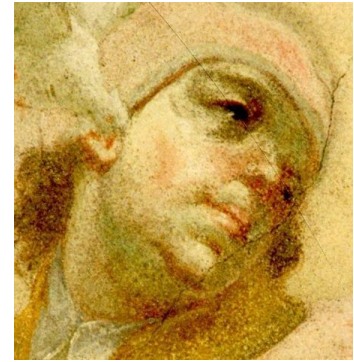


Abb. 3 (oben): J. L. Kracker, Japons



Abb. 4 (unten): P. Troger, Heiligenkreuz-Gutenbrunn

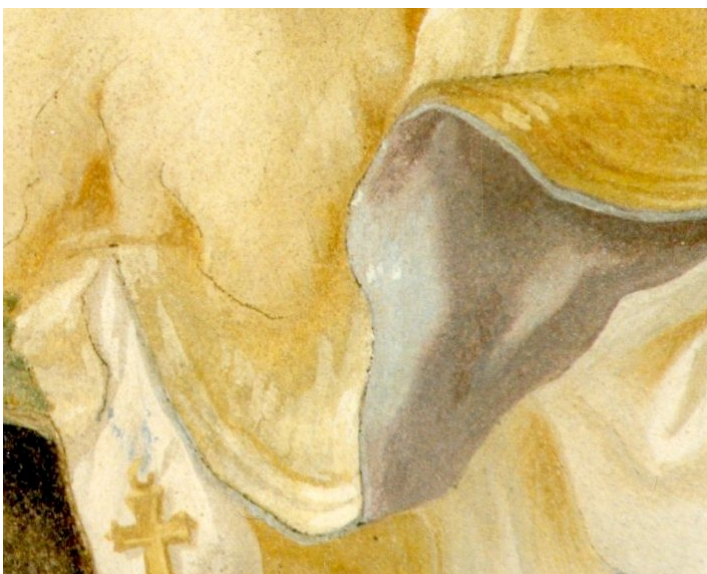


Abb. 5: J. L. Kracker, Japons



Abb. 6: J. L. Kracker, Japons



Abb. 7: J. L. Kracker, Japons



Abb. 8: J. L. Kracker, Japons

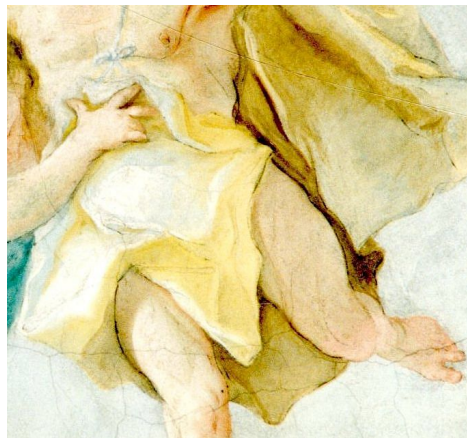


Abb. 9: P. Troger, Maria Dreieichen



Abb. 10: P. Troger, Heiligenkreuz-Gutenbrunn